

# Imágenes y ritos en la estética de Tadeusz Kantor

Por Julia Elena Sagaseta

A través de su obra plástica, de su entusiasmo inicial por el teatro, de su contacto con la neovanguardia de los 60 se va perfilando y ahondando la obra de uno de los creadores más significativos del teatro del siglo XX. En dos de sus obras maduras *La clase muerta* y *Wielopole, Wielopole* se profundiza la imaginería kantoriana y sus rituales escénicos se hacen paradigmáticos para muchos creadores de nuestra época.

**I**tinerario entre la pintura y el teatro. Denis Bablet, el crítico francés estudioso de la obra de Tadeusz Kantor, lo ha definido como “el fundador del teatro radical”. La apreciación es exacta. Nadie ha probado tanto las posibilidades teatrales ni las ha llevado tan lejos. Para ello retomó las experiencias de la vanguardia histórica, que no consideraba fracasadas ni agotadas.

Kantor se formó como artista plástico y nunca dejó esa actividad, aunque se sintió tempranamente atraído por el teatro. Transitaba entre una y otra tarea artística, complementándolas. “Pintor, además de hombre de teatro”, se definía. Cuando presentaba sus espectáculos, los acompañaba con una exposición de sus trabajos plásticos<sup>1</sup>. Nada de lo que se exponía tenía que verse como una ilustración. Ambas expre-

siones conservaban su propio valor.

Este vaivén entre una y otra modalidad artística comenzó cuando era un estudiante de la Academia de Bellas Artes de Cracovia, en la década del 30. Allí, lo entusiasmaron las clases de Karol Frycz, un renombrado escenógrafo polaco, discípulo de Gordon Craig. Y siguió con fervor las ideas del constructivismo ruso, de Meyerhold y Piscator y de la Bauhaus.

Así comenzó su trabajo, tanto en plástica como en teatro, dentro de los principios de la vanguardia. La primera experiencia estética, todavía en el ámbito de la Academia, fue la creación de un teatro de marionetas hecho sobre las premisas del constructivismo y la Bauhaus. Años más tarde, recordaría esa etapa con palabras que lo ubican claramente dentro de los conceptos de la modernidad: "Una tendencia empieza a dominar todos mis actos y aún hoy me sigue influyendo: la idea de la necesidad de un desarrollo continuo, de una revolución permanente en el arte, la conciencia de que tan

sólo las ideas extremas garantizan el progreso" (Bablet, 1981, 4).

En 1942, a poco de egresar de Bellas Artes y en plena ocupación alemana, fundó un teatro experimental clandestino. Estaba constituido por pintores, poetas y actores, una conjunción que resultaría habitual en sus grupos posteriores. En los dos años en que desarrolló su labor, el conjunto trabajó en condiciones precarias, en sótanos. Esto le permitió a su director ensayar distintas alternativas en el tratamiento del espacio, así como probar diferentes posibilidades de recepción.

Con este grupo, realizó *El retorno de Ulises* de Wyspianski. El espectáculo exponía una característica clave de su teatro: la relación texto-puesta. En la producción de Kantor, el montaje nunca es una ilustración del texto sino una creación propia a partir del texto.

El otro elemento característico de su concepción escénica, es el trabajo a partir de autores polacos de vanguardia. La literatura ocupa, también, un lugar importante en sus intereses artísticos. Le importa, par-



ticularmente, la palabra poética con la que construye muchos de sus escritos teóricos.

Los tres autores polacos que más le atraieron y con los que se sintió más afín, fueron S. Y. Witkiewicz, Witold Gombrowicz y Bruno Schulz. A Witkiewicz, dramaturgo y también pintor, le dedicó una gran cantidad de espectáculos, seducido por su antipsicologismo, sus juegos temporoespaciales y la ruptura lógica de muchas situaciones. De Gombrowicz, resaltaba el mundo de absurdo<sup>2</sup> y desajuste que expone en sus obras. De Schulz, sobre todo, los conceptos sobre objetos y maniqués (expuestos en su

obra *Tratado de los maniqués*) que tanto lo influyeron.

En la época del teatro clandestino y en los años posteriores, Kantor comenzó a elaborar sus escritos teóricos, sus manifiestos, otra actitud típica de la vanguardia. El primer manifiesto es el del *Teatro Independiente* y en él se define, así, como artista: “No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a los tiempos pasados, no los conozco y no me interesan. Sólo me siento comprometido con esta época en que vivo y la gente que vive a mi lado” (Kantor, 1984, 13).

Partía, entonces, de un punto cero que es el de la pura crea-



ción, con el consiguiente rechazo de la tradición. Se declaraba iconoclasta con la institución teatral existente. En el mismo manifiesto señalaba: "El teatro en su forma actual es una creación artificial, de una pretenciosidad insostenible. Estoy frente a él como ante un edificio de inutilidad pública, aferrado a la realidad viva como un globo inflado".

Esta idea de un teatro independiente de lo oficial y convencional, más tarde afinada hasta llegar al concepto de teatro autónomo, se desarrolló de manera continuada a partir de 1955, cuando creó el *Cricot 2*. El nombre era un homenaje a un teatro-cabaret literario que funcionó en Cracovia, en el período de entre guerras. Kantor no se colocaba en la misma línea estética del primer *Cricot*, pero sí en su actitud de vanguardia y en la posición al margen del sistema teatral. Como el primero, el segundo *Cricot* también estaba compuesto por pintores, poetas y actores.

Con él desarrolló su idea del teatro autónomo. Autónomo de la institución y de sus for-

mas de producción (temporadas, repertorio), así como de los propios edificios teatrales. Así, el *Cricot* se instaló en el sótano de una galería de arte.

Para Kantor, el *Cricot 2* era "una tentativa de crear una esfera de comportamiento artístico libre y gratuito" (Kantor, 1984, 178). Rechazaba la distinción entre una etapa preparatoria y un resultado. Los ensayos formaban parte del espectáculo, componían el todo artístico que no se cerraba en la representación sino que continuaba en la recepción activa.

El concepto de teatro autónomo se incluye, de alguna manera, en la idea globalizadora del teatro, en la *Gesamtkunstwerk* de Wagner. Pero Kantor estableció una variante en esa obra de arte total, concebida como homogénea gracias a la actividad ordenadora del artista. Para él, no había jerarquía entre los elementos básicos que consideraba como formadores del espectáculo: el actor, el texto, el espectador, la música, el color, la luz. En su análisis de la obra de arte, aceptaba la complejidad y la unidad y agregaba la

heterogeneidad, en una actitud que remite al *collage* de las vanguardias.

La idea que tenía Kantor del texto dramático y el lugar que le otorgaba al espectador, lo acercaron al dadaísmo y, particularmente, a Marcel Duchamp, para él uno de los más grandes artistas del siglo XX.

El texto tiene un tratamiento particular en el teatro de Kantor. Como dice Denis Bablet, no lo despreciaba, pero no lo veneraba. Y no estaba de acuerdo con la dicotomía *teatro de o sin texto*. El no eliminaba la palabra y pensaba que, si faltaba, -como en el teatro de imagen-, lo que se hacía era pantomima o ballet, líneas que no le interesaban.

Pero, al mismo tiempo, en sus espectáculos, no encontramos una obra dramática en el sentido convencional. Kantor lo declaraba de manera provocativa: "En mi teatro el autor no tiene cabida. En sentido estricto es un obstáculo entre el actor y el espectador" (Kantor, 1984, 276). Sin embargo, trabajó con auto-

res, particularmente con Witkiewicz, como ya hemos dicho, pero es cierto que hacía un particular tratamiento de los textos.

Para Kantor, la obra dramática es un *objet trouvé* en el sentido dadaísta. Pero ese objeto-obra va a ser trastocado, armado, resemantizado. Es un *ready made*, como el mingitorio de Duchamp, al que se cambia de lugar y, por lo tanto, de función. Es, en realidad, un *partenaire* del director y los actores. Kantor explica así la relación que tienen con su autor favorito: "Nosotros no actuamos Witkiewicz, nosotros actuamos con Witkiewicz" (Bablet, 1990, 39/40).

Sigue también a los dadaístas al destruir la intriga y, por consiguiente, la coherencia y homogeneidad. Y, también, en la importancia que otorga al espectador, a quien considera participativo, ya que en él concluye el sentido de la obra. Otra vez se acerca a Duchamp, para quien la obra de arte era el producto de dos polos, el artista y el espectador.





En los '60, Kantor se sintió atraído por las experiencias de la neovanguardia. Es a partir de ésta que descubrió el dadaísmo y a Marcel Duchamp. El interés que le suscitó éste lo llevó a acercarse a la neovanguardia de una manera muy personal. Le atraía el trabajo con los objetos, pero rechazaba muchas formulaciones del pop-art. En esos años, desarrolló los embalajes y los *happenings*, llevando al máximo la experimentación con las relaciones actor/artista-objeto y la participación del espectador.

Los embalajes ponen el objeto como centro de la acción artística. El objeto siempre tuvo una gran importancia en la actividad de Kantor. En su espectáculo *El armario* (sobre la obra de Witkiewicz *En la pequeña finca*) los actores aparecían en condición de objetos:

*"Los actores, oprimidos en el espacio estrecho y absurdo/ del armario,/ amontonados, mezclados con objetos muertos,/ (bolsas, una masa de bolsas)/ con su individualidad y su dignidad degradadas,/ cuelgan inertes como vestiduras,/ identificándose con la pesada masa de las bolsas..."* (Kantor, 1984, 44)

En todas las obras de Kantor, los objetos tienen relevancia. Objetos cotidianos degradados, objetos comunes, objetos inventados, objetos rituales, objetos sagrados.

Esta experimentación objetual la hizo tanto en el ámbito de la escena como en el de la plástica, donde comenzó a trabajar con *collages*. Pero los límites entre las expresiones artísticas, como siempre en Kantor, se disolvían ya que, aunque planteara la autonomía del teatro, partía de los mismos principios en las distintas expresiones estéticas.

En el *Manifiesto de Embalajes*, señala como primer embalaje uno que se produce con el *Cricot 2*, en un espectáculo de 1956. El escenario está ocupado por una enorme bolsa negra, los actores se encuentran en el interior y, a través de aberturas, pasan manos y cabezas, lo único que se ve en escena desde la platea. Esas manos y cabezas actúan por separado, disociadas. "La funda de semejante embalaje, a veces ondulante, otras veces tensa, transmitía con una fuerza de sugestión enormemente acrecenta-

da los conflictos que se desarrollaban en el interior, y sabía transmitirlos en sus matices más sutiles" (Kantor, 1984, 66).

El trabajo con el embalaje se desarrolló en varias direcciones. Una de ellas fue la del reemplazo de la pintura. Realizó varias exposiciones en las que los cuadros tenían la forma de sobres de cartas y de paquetes postales.

Otras posibilidades del embalaje las investigó en relación con el vestuario teatral: con este principio diseñó los trajes que llevaban los actores en *El loco y la monja*, la obra de Witkiewicz. Así, por ejemplo, uno vestía un enorme paquete de arpillera atado con etiquetas postales; otro traje estaba formado por una gran cantidad de paquetes de diversos tamaños, atados de una manera muy complicada, que dificultaba el accionar del actor.

Para Kantor, el embalaje era un procedimiento artístico, pero también una función. En esto, se diferenciaba de los dadaístas para quienes el embalaje desarrollaba un carácter provocativo del objeto. Tam-

bién se separaba de la concepción del pop-art ya que éste partía de la valoración del producto industrial.

El embalaje llevó a Kantor al *happening*. Durante los años '60 unió ambas expresiones y realizó embalajes dentro de *happenings*. Algunos embalajes fueron eventos que podían considerarse *protohappenings*, como los embalajes humanos que realizó con la artista plástica María Stangret (también en esa época integrante del *Cricot 2*). Stangret era envuelta totalmente, dejando libre sólo el rostro. En el *Manifiesto de Embalajes*, Kantor los describe como un ritual liberado de toda simbolización, "un acto puro, ostentatorio".

El *happening* renueva la idea vanguardista de la disolución de los límites entre vida y arte. Ya los embalajes humanos los realizó Kantor tanto en una galería de arte como en una calle o en una plaza. El arte se metía en la vida ordinaria, se instalaba allí (como los objetos de la vida común se instalaban en los *collage* de los dadaístas).

En el *happening*, Kantor no sólo incorporó el embalaje sino



también presupuestos del “Teatro Informal”, una etapa del *Cricot 2*, de principios de los años '60. El “Teatro Informal” corresponde a la etapa de arte informal del Kantor plástico y trabaja con los mismos principios de dicho arte: atracción por la materia en su estado elemental, rechazo de medios racionales en el tratamiento de la misma, dominio, por lo tanto, del capricho y el azar que pueden llevar al deterioro y destrucción de la materia. Las formas emanan de procesos naturales de desgaste, así como de actitudes humanas de violencia. El “Teatro Informal” trabajó con esos estados emocionales (produjo *El armario* al que ya hicimos referencia) en una línea que remite a Artaud. Los *happenings* tomaron del “Teatro Informal” y del empaque el objeto en un estado puro, cero, no contextuado. Se introdujo, también, el azar y lo inesperado al colocar el arte dentro de la vida ordinaria.

Arte y teatro se fusionaron, por un período, y Kantor creó



lo que llamó Teatro-*Happening*. Es la forma más extrema a que llegó en la autonomía del teatro frente a la industria del espectáculo y la tradición.

Ya en los *happenings* que realizó, la carga de teatralidad era muy fuerte e inclusive trabajaba con el mismo imaginario que usaba en sus obras escénicas. Kantor ha testimoniado esos eventos en una escritura poética similar a la

de los textos de sus espectáculos: “La gorda analfabeta grita, deletrea, cuenta y plancha, mucho vapor, mucho calor, los soldados marchan todo el tiempo, noticias radiofónicas ininterrumpidas y monótonas, la muchacha desnuda ya está a medias cubierta de tiras blancas, alguien golpea dentro de las cajas, el viejo todavía está clavando las últimas, el inodoro de porcelana emite una suave risa, los carboneros semidesnudos llevan sus sacos a la espalda” (*Happening Gran Empaque- Guión desarrollo de la acción*) (Kantor, 1984, 156).

El “Teatro-Happening” desarrollaba y profundizaba los



elementos teatrales que estaban en los eventos y, al mismo tiempo, trataba de mantener zonas de azar e inmotivación. El actor no debía ajustarse a un plan previo. Kantor trataba de que se mantuviera todo lo posible en lo que llamaba "la etapa de las predisposiciones elementales" que permitía crear la zona de "preexistencia" del actor. El texto se incorporaba a ese material, amalgamándose en él.

En el *Manifiesto del Teatro-Happening*, señaló los elementos que unen las dos expresiones: se toma la realidad "completamente lista", como un *ready made*, los objetos y los fenómenos de la vida diaria. "Me sirvo de ellos, juego con ellos, les quito su función y finalidad, los desarmo y los inflo, dejándolos llevar una existencia autónoma, dilatarse y desarrollarse libremente y sin objeto" (Kantor, 1984, 172).

Los actores no representan papeles, no interpretan personajes. Son ellos con todas sus predisposiciones, ubicándose en la variada realidad. Tienen "la estructura y la textura" de los *happenings*.

## El universo escénico

Kantor crea un mundo propio, en el que entra la realidad a través de imágenes que la resemantizan, la desplazan, la descolocan. De una obra a otra, las imágenes se reiteran, combinándose de formas distintas, se unen a otras nuevas, se convierten en símbolos y convocan rituales.

El imaginario kantoriano involucra:

### - un universo objetual.

Los objetos pueden convocar la realidad en el rango más bajo, objetos degradados, vehiculizados como objetos de arte; objetos que se hacen símbolos de otra realidad (valijas); objetos sagrados que pierden esa función (cruces); dobles objetuales de los actores (maniqués) que parecen un efecto de creación sacrilega; objetos inventados que desequilibran más la realidad desajustada u onírica que han armado los otros. Los hombres también se pueden volver objetos, como los hombres atrapados que aparecen en *El armario*. Encerrados en el mueble, cuelgan de perchas, iner-

tes y subordinados a las vestiduras.

- **el viaje.** Viajeros y equipajes (a veces las valijas solas, como metonimia) son vehículos de otra realidad;

- **el circo.** Un mundo de clowns, de situaciones payascescas, de figuras pintarrajeadas se presenta en medio de situaciones emotivas (esto es particularmente notorio en la etapa del "Teatro de la Muerte"). Este imaginario es uno de los sostenes de la idea del teatro autónomo porque permite presentarlo de manera descarnada;

- **la muerte.** Imágenes de guerra, representadas en soldados portando armas; imágenes de la niñez hace mucho tiempo perdida, del pasado irrecuperable; imágenes de cuerpos yacentes, cruces que señalan tumbas, crucifixiones que indican la muerte más que lo sacro.

Kantor ha declarado que la muerte es su mitología<sup>3</sup> y a ella dedicó la última parte de su teatro que denominó, justamente, "Teatro de la Muerte". Su concepción se basa en un oxímoron: la muerte revela el

concepto de vida. No se trata de representar hechos patéticos, ni de mostrar la situación de muerte. Ella aparece a través de las referencias del imaginario y de la desmaterialización. En este sentido los maniqués le resultan un elemento insustituible.

Con una mirada que recuerda el romanticismo, Kantor asocia los maniqués con los dobles, los autómatas, los homúnculos. Todos ellos "llevan en sí toda la degradación, todos los sueños de la humanidad, la muerte, el horror y el terror" (Kantor, 1984, 240).

El maniquí tiene un atractivo especial para Kantor y se presenta en su teatro en una eficaz polisemia: "como manifestación de la realidad más trivial, como procedimiento de trascendencia, como objeto vacío o engañifa, como mensajero de muerte, como modelo para el actor" (Kantor, 1984, 244). Tienen apariencia humana, incluso a veces son sosías de los actores, pero son cuerpos muertos. Sin embargo, producen una extraña sensación de vida. Están en escena inertes o son arrastrados, pero



sus ojos artificiales señalan una presencia viva e inquietante.

A veces, esa presencia resulta más vivaz que la de los actores. Estos aparecen con un maquillaje que los muestra con una gran palidez y tienen una mirada fija, rígida, ausente. Vida y muerte se cruzan en sus portadores.

Es interesante observar cómo Kantor no sólo saca de los muñecos una existencia sino también recursos actorales. De esos modelos, los comediantes toman la manera de mirar, los gestos de autómata. Esos elementos sirven, desde luego, a la propuesta antinaturalista ya que evitan la identificación y, por consiguiente, encarnar personajes. Por otra parte, no hay una relación unívoca entre los sexos de personajes y actores, no importa que un comediante encarne un personaje masculino o femenino, pero sí que haya adecuación de la actuación con la propuesta escénica.

Todos estos recursos crean ambigüedad, una estética a la que adhiere Kantor. Hay un permanente devenir entre la ilusión y la realidad, pero es

una realidad inestable, difícil de asir, en la que se juegan -en las relaciones y tensiones entre actores y maniqués- situaciones inquietantes, crueles o cómicas y también se celebran rituales.

## Obras

Para estudiar el funcionamiento de los elementos que he ido señalando voy a analizar dos obras del ciclo "Teatro de la Muerte". Lo hago a través de videos (teniendo en cuenta la mediatización que produce el cambio de soporte), de mi propia experiencia como espectadora en el caso de *Wielopole, Wielopole* y de los textos de los espectáculos.

### *La clase muerta*

La obra de Kantor parte de un texto teatral de Witkiewicz, *Tumor cervical*. Pero en realidad, ese texto apenas se reconoce. Kantor lo toma como un *object trouvé*, como "texto preexistente", lo que para él significa que tiene la función de "provocar la tensión entre la realidad del teatro y la realidad de la invención" (Kantor, 1984, 262).

Los personajes de Wietkiewicz están en algún lugar de los que aparecen en escena, y éstos, en algunos momentos, dicen sus textos. Pero Kantor ha tomado ese *ready made* que es *Tumor cerebral* para él, y lo ha transformado en otra cosa, al incluirlo en su imaginario y el de sus actores. Por eso aconsejaba no conocer la obra de Wietkiewicz como condición para comprender la suya. Porque, en realidad, son dos expresiones diferentes que sólo él vinculó.

Los personajes de *La clase muerta* no tienen nombres, se enuncian por funciones: la Prostituta-Lunática, la Mujer de la Cuna Mecánica, la Mujer de Detrás de la Ventana, el Viejo de los Baños, etc. Todos poseen características de los personajes de Wietkiewicz, sin embargo, son totalmente distintos a aquellos. Las acciones que realizan y el ámbito en que se hallan son muy diferentes a los de *Tumor cerebral*.

Vale la pena comparar algunos personajes centrales de una y otra obra, para poder observar bien de qué manera Kantor procesa el material drama-

túrgico previo. Aquí no se trata de deconstrucción sino de una operación que remite a la vanguardia. Kantor toma un texto, que por diversos motivos le interesa, y lo transforma, incluyéndolo en los procedimientos de su imaginario.

En la pieza de Witkiewicz, *Tumor Cerebral*, el protagonista, es un genio matemático<sup>3</sup>, un notable monstruo disoluto, increíblemente mezclado en las más extremas abstracciones, de un humor dadaísta y lleno de apetitos vitales. Su cerebro y su imaginación devoran todo con ferocidad. El cerebro, por su parte, está lleno de inteligencia, de concupiscencia y de poesía desenfrenados.

El padre, un viejo esclerótico, es un campesino que lo admira, "que se enreda en las nociones de altas matemáticas que salen de su hijo genial y chapotea en esos vómitos de genio gargantulesco" (Bablet, 1990, 75). Estas palabras de Kantor, que cito, precisan con claridad el universo de la obra de Witkiewicz.

La mujer de *Tumor*, Bazilovna, es una aristócrata, fu-



riosamente orgullosa de su origen, que se sumerge en el poder monstruoso de su marido. A éste, lo perturba la diferencia social y eso lo lleva a escribir sus poesías. Ése es el imaginario de la obra de Witkiewicz y da lugar a situaciones insólitas y relaciones crueles o perversas.

Toda la familia (hay que agregar los dos hijos que dividen la herencia intelectual del padre: uno es un genio matemático, el otro, poeta) manifiesta una ausencia total de sentimientos afectivos. Se producen así escandalosas relaciones familiares. A pesar de que Tu-

mor es tan extraordinario, todos esperan la ocasión para hacerlo desaparecer.

¿Cómo se relaciona todo esto con un salón de clase, al que acude un grupo de ancianos que arrastran sus “yo” muertos en forma de maniqués, para tratar de vivir lo que ya no es? ¿Cómo se hace para mantener las características de los personajes de Witkiewicz en estos viejos de *La clase muerta*, que ni siquiera tienen nombres o, más bien, los que los presentan son los de sus acciones?

Veamos los personajes de Kantor:



- La Mujer de la Limpieza ejecuta sin cesar esa acción, totalmente maquinizada. Limpia todo y en esto incluye a los actores. El personaje se va transformando: al principio es la limpiadora cuya "futilidad en el proceso de desintegración de la Clase Muerta sugiere de manera deslumbradora, casi a la manera del circo, la naturaleza transitoria de todas las cosas" (Kantor, 1984, 256).

Las repeticiones comienzan a otorgarle otro sentido a su tarea que, lentamente, se va convirtiendo en un ritual. El lavado de los actores remite al lavado de los cuerpos muertos, la Mujer de la Limpieza termina siendo la Muerte.

La última metamorfosis la transforma en una patrona de burdel. En ella se relacionan elementos e ideas muy diferentes, que Kantor estructura en la siguiente secuencia: muerte-vergüenza-circo-putrefacción-sexo-artificio-pacotilla-degradación-pathos-absoluto. (Kantor, 1984, 256).

Un universo que excluye lo pantagruélico, pero que no está tan alejado del de Witkiewicz.

- La Mujer en la Ventana. La ventana es el límite de su mundo y, al mismo tiempo, la atracción de lo otro que está más allá del cristal, eso otro que puede ser el pasado o la muerte. Mientras mira comenta y sus palabras se hacen cada vez más crueles.

- El Viejo de los Baños. Es un indecente que siempre está sentado en el retrete mientras hace cuentas. Kantor ha declarado (1984,263) que es Tumor Cerebral. Aunque el Viejo tome algunos textos de la obra de Witkiewicz, sus intereses son distintos. Él está cercado por la muerte y tiene una inacabable disputa con Dios.

- El Viejo de la Bicicleta de Niño encierra la muerte en sus actitudes, en sus interminables paseos, preso en un pasado onírico y extinguido. Se relaciona con Joseph, el padre de Tumor.

- La Prostituta Sonámbula reitera con sus gestos los excesos del pasado. Tiene puntos de contacto con Ibis, la hijastra de Tumor, orgullosa de su origen, disoluta y cínica, que termina seduciendo a Tumor.

- La Mujer de la Cuna Mecánica es la víctima de juegos



y rituales crueles. Es en alguna medida Libidina Bazilovna, la mujer de Tumor.

Kantor señala que los personajes de *La Clase Muerta* son individuos ambiguos:

*Como si estuviesen pegados y cosidos/ de piezas diversas y pedazos sobrantes/ de su infancia, de azares sufridos en/ sus vidas anteriores (no siempre respe-/ tables), de sus sueños y pasiones,/ no dejan de desintegrarse y/ transformarse en ese movimiento/ y ese elemento teatral, abriéndose implacablemente/ un camino hacia su forma final, que se/ enfria rápida e ineluctablemente/ y que debe contener toda su felicidad y/ todo su sufrimiento. Toda la/ memoria de la clase muerta. (Kantor: 1984, 260)*

En *La Clase Muerta* no hay una trama. Son sólo juegos y ceremonias que un grupo de viejos realiza, en el salón escolar, convocando la niñez perdida. Ésta es toda la linealidad que podemos establecer, porque, como en las relaciones infantiles, se pasa de una acción a otra, de un discurso a otro, de un clima circense a uno altamente emotivo.

Sentados junto a los viejos, están los maniqués. Ellos son los íconos de la muerte, cadáveres de los niños que fueron los ancianos. Son objetos inertes y, sin embargo, sus ojos artificiales, tienen una extraña vida. Señalan esa tesis de Kantor de que la vida no se deja expresar en el arte más que por medio de la ausencia de vida.

Los maniqués producen un efecto de extrañamiento y al mismo tiempo de conmoción, de intrusión de lo siniestro y lo ambiguo. Son los dobles de los personajes, pero un doble que se puede arrastrar, tirar, ignorar, porque su sola presencia permite que se reviva el pasado.

Los actores siguen el modelo de los maniqués: tienen actitudes rígidas (que de pronto se pueden soltar en carreras o juegos), gestos de autómatas, miradas fijas, toman poses que parecen indicar falta de vida, llevan un maquillaje que les da un aspecto macilento. La muerte se traspasa de los maniqués-niños a los actores.

Entre los maniqués y actores se desplaza Kantor. Par-

ticipa en escena de todas las representaciones y su presencia produce un raro efecto. Escucha, controla, corrige posturas, acerca elementos, por momentos dirige el espectáculo como si fuera una orquesta. El teatro, como hecho evanescente y siempre único, se intensifica con esta presencia. Se relaciona, también, con la idea de performance, de evento, que el artista realiza y protagoniza frente a los espectadores.

La presencia y actitudes de Kantor hacen pensar en un ensayo y hay que recordar la idea de Kantor de que, para él no hay diferencia entre ensayos y representaciones, que no existe un producto terminado que se repite, sino un proceso siempre vivo.

Para Denis Bablet, esa presencia escénica del director es la de un espectador ilegal: un espectador de los espectadores. Al mismo tiempo produce distanciamiento (no en el sentido brechtiano) y resulta un destructor de la ilusión. Todo esto forma parte, desde luego, de su buscada ruptura artística: "Yo estoy ilegalmente más allá y eso me place porque yo amo

la ilegalidad: es contra todas las convenciones teatrales" (Bablet, 1990, 188).

*La clase muerta* parte de una idea de gran despojamiento escénico: la escenografía sólo muestra los bancos de un aula y unos pocos objetos: la bicicleta del viejo, la cuna mecánica, una mesa con libros. Los personajes usan vestimenta negra, de principios de siglo. La oscuridad de los trajes contrasta con el maquillaje claro y produce una apariencia demacrada. Un contraste barroco de luces y sombras que, evidentemente, ha sido plásticamente pensado por Kantor.

Las ceremonias son muy importantes a lo largo de la obra y, justamente, el espectáculo comienza con un ritual. El escenario está vacío y comienza a oírse el vals *François* que será el *leit motiv* de la obra. La música, en Kantor, tiene una importancia muy grande y, por momentos, se hace un lenguaje simbólico. Allí no están las palabras del vals "Si volvieran los viejos tiempos" ("*Si une fois encore le vieux temps revenait...*"), pero las transmite, resemantizadas, la situación.





Comienzan a entrar los viejos/alumnos cargando los maniqués, uno de los ancianos va en velocípedo. Con sus movimientos rígidos, casi no se distinguen de los muñecos. Llegan en cortejo, encabezados por la Mujer de la Cuna Mecánica que sostiene un látigo en la mano. Dan tres vueltas alrededor de los bancos, con esas actitudes de autómatas que, extrañamente, se acomodan al ritmo de la música. Cada vez que arriban a la zona delante de los bancos, se detienen y la Mujer de la Cuna Mecánica da tres golpes en el suelo con el látigo. Finalmente se sientan en los bancos con los maniqués.

Kantor ha definido esta entrada (desfile), “un Circo de la Muerte”. Efectivamente, se puede ver como el comienzo de un espectáculo circense, aunque decadente y macabro. Por otra parte, los juegos y rutinas payasescas van a aparecer en muchos momentos. Pero esa clase-picadero y ese desfile son, sobre todo, un rito.

El ritual se estructura como un círculo alrededor de los bancos y reitera un número simbólico, el tres (tres vueltas, tres latigazos cada vuelta). La repetición convoca una ayuda simbólica para poder lograr el objetivo deseado: entrar a los bancos que son, según la definición

de Kantor, "la máquina de la memoria". Los maniqués son, entonces, los íconos del objetivo y, al mismo tiempo, los que ayudan a que ese rito se haga rito de pasaje al pasado anhelado.

En otros ritos de la obra, las máquinas juegan un papel importante y conforman otro elemento de distanciamiento. Esta ruptura con el naturalismo resulta muy necesaria para la concreción de los rituales.

En el Ritual del Parto, intervienen dos máquinas: la cuna mecánica y la máquina familiar. Son simples y primitivas, pero de una gran eficiencia dramática. Resaltan esa concepción kantoriana del objeto pobre, pero eficaz estéticamente.

En este ritual, la Mujer de la Cuna Mecánica es objeto de bromas crueles y persecuciones desenfrenadas por toda la clase. Cuando finalmente se la atrapa, dos viejos idénticos, es decir, el doble concretado, -actuados por los gemelos Janicki, actores paradigmáticos del teatro de Kantor- traen la máquina familiar. Sobre ella colocan a la Mujer. La máquina, que

funciona a mano, le abre y cierra repetidamente las piernas.

En el ritual, se unen eros y tanatos. Para colaborar en el alumbramiento, se acerca la Mujer de la Limpieza/Muerte con la cuna mecánica, cuya forma recuerda más bien un pequeño ataúd. Nacimiento y muerte se juntan, o más bien, en el ritual se produce el nacimiento de la muerte.

En la Ceremonia de la Lectura de Difuntos, los viejos se van ubicando en los bancos que, de pronto, se han transformado, sin ninguna modificación exterior y solamente por el clima que se produce. Ahora representan lugares de un cementerio.

Los viejos tienen en sus manos papeles enlutados y evocan a sus seres queridos desaparecidos. De pronto, comienzan una larga letanía de nombres, son apelativos comunes, diminutivos familiares, sobrenombres. Nombres de barrios, de calles, de gente común que han sacado de la guía telefónica. La letanía involucra la vida humana general. De la lectura de difuntos ha comenzado a surgir la vida.



Si en el Ritual del Parto, se unían los dos momentos extremos de la vida, en otra secuencia de la obra, *Orgía Simultánea*, se recrea un clima de fiesta dionisiaca que, en realidad, es un ritual de Día de Difuntos. Nuevamente eros y tanatos en esa clase muerta. Como anota Kantor, en uno de sus diarios de director, de pronto se encuentra la clase "agitada por un viento inflamado de fiebre". Los viejos corren como si estuvieran presos del pánico y retornan transformados. Kantor señala que, a partir de ese momento, se instala una desmesura total, ya que, una vez más, los personajes de Witkiewicz han entrado a la clase.

Los viejos se despojan de sus vestiduras y se muestran provocativos e impúdicos. Pero todo eso no lleva a ninguna parte, parecen más bien cadáveres desnudos. Los dos viejos idénticos, por ejemplo, muestran sus partes genitales que, en realidad, son dos modelos artificiales y muertos.

El rito dionisiaco transforma a algunas mujeres en bacantes desenfrenadas, pero no sirve para ahuyentar la

muerte. Por el contrario, la convoca.

En la Ceremonia del Lavado de los Cuerpos, los viejos/alumnos muestran la ajenidad que tienen entre ellos. La Mujer de la Limpieza los colocará en un estado de objetos, de seres muertos, en un estado similar al de la infancia perdida que representan los maniqués.

Cada uno de los viejos pronuncia su discurso y hace sus acciones, extraño a los demás (sólo tienen relación en el pasado de la clase). La Mujer de la Limpieza entra con todos sus elementos y comienza a lavar minuciosamente a cada uno. Ella, ahora claramente la muerte, los va introduciendo en el rito, en el que quedan como cuerpos inertes, ya salidos de esa vida-no vida que llevaban.

### *Wielopole-Wielopole*

Esta obra se desarrolla con un imaginario que toma la simbología religiosa arrancada de su sentido trascendente, pero trabajada desde el mito de la crucifixión y la redención.

Por primera vez, Kantor no parte de un texto teatral pre-

existente. Toma varios *objets trouvés*: su propia historia familiar, el Evangelio, textos burocráticos y reglamentos militares. Aun cuando los dos primeros textos, el familiar y el religioso, podrían crear una trama, ésta es apenas un leve hilo conductor sin linealidad. Las fracturas secuenciales se presentan tanto en el relato personal (el tío cura está muerto al comienzo y enseguida aparece casando a los padres, por ejemplo), como en el bíblico (la Crucifixión precede a la Última Cena, en ésta se entona una canción de Navidad).

Los hechos evangélicos están tomados con un sentido carnavalesco, es decir, con más elementos de profanación que de reverencia<sup>4</sup>.

Los hechos de su propio pasado se cruzan con la mitología cristiana y hablan no sólo de sí mismos sino también de Polonia. Aunque nunca lo hace con una precisa referencialidad, está el país atravesado por tantas guerras en su historia, y también su fuerte religiosidad (y no sólo cristiana: la tradición judía aparece en la figura del pequeño rabino). Pero

Kantor habla siempre del hombre, y los soldados que se presentan simbolizan la guerra en general.

La obra trabaja con la polisemia de los signos: los soldados pueden ser instrumentos de destrucción y, por lo tanto, llevan a un camino de crucifixión, o bien niños/soldados que perturban el orden establecido, víctimas del mundo de los adultos. Por eso, ellos participan de las dos zonas en que se divide el espacio escénico: la pieza de la casa de la infancia, lugar de los adultos civiles, y la antecámara que es el espacio de la infancia y del misterio.

En el mundo de los adultos, dominan varias figuras: el tío cura, la madre, el padre, los soldados, la fotógrafa. Varias tienen su doble en un maniquí. El cura está siempre acompañado por su maniquí que resulta casi un objeto-prótesis. Sólo los distingue el color de las sotanas, aunque hay una diferencia de funciones: el sacerdote de negro (el actor) representa al personaje en sus funciones históricas, el de blanco (maniquí) el futuro de muerte. En algunas secuen-



cias, el maniquí también está duplicado.

Sacerdote y maniquí son dos sosías perfectos, tanto como el otro par de sosías, los tíos idénticos y clownescos en sus juegos. Si el cura y el muñeco son dos aspectos de una misma realidad, los tíos son la duplicación pura; la realidad que se desdobra y se hace, por momentos, sobrecogedora.

Los soldados están también acompañados por sus dobles. La rigidez de las facciones y el automatismo de los movimientos de los actores, no permite diferenciar muertos y vivos. Todos van y vuelven de la guerra, todos son niños traviesos que hacen maldades.

En la proliferación de dobles y sosías que presenta la obra, otro personaje se ve duplicado, aunque en este caso se establece una diferencia: la madre tiene un maniquí sosías, pero nunca se confrontan. El maniquí la reemplaza en las escenas de violencia, y funciona como un índice de la objetualidad en que convierte esa violencia.

Los maniqués, estos objetos dobles que llegan a saturar el espacio escénico, contribu-

yen a la ambigüedad de la obra. Y también a crear cierto clima siniestro, es decir, en sentido freudiano, a hacerse *unheimlich*: lo cotidiano que se vuelve inquietante (Freud: 1981). A veces ocurre eso, con la presencia inmóvil, rígida del sacerdote blanco, o de algunos maniqués soldados.

Otros objetos van a ser índices o símbolos importantes en distintas secuencias: el Deportado carga con un violín que se ha convertido en una prótesis de su cuerpo, de su instrumento sólo salen canciones tradicionales polacas. Siempre está fuera de su país y nunca puede dejar de evocarlo. Para Brunella Eruli, Kantor "a través de ese personaje destruye toda ilusión patriótica. El deportado es el personaje del destino" (Eruli: 1990, 250).

La máquina de fotos también es, a veces, un aparato-prótesis de la fotografía. Es ella la que aparece repentinamente en los acontecimientos clave y los fija. Aunque prepara mucho cada toma, lo que fotografía se torna enseguida en un momento muerto. Ella misma se va rigidizando cada vez más y,

como la Mujer de la Limpieza en *La clase muerta*, se va perfilando como la Muerte.

Los hechos transcurren durante la primera guerra mundial (las vestimentas son las que marcan la época, como ocurría también en *La clase muerta*). Los personajes, particularmente los soldados y el padre, que es convocado, se desplazan. Otros objetos, las valijas, resultan índices de esos viajes. Se hacen símbolos del viaje sin retorno cuando las portan el sacerdote blanco, el padre, el Deportado.

Pero el objeto más fuerte en su carga significativa y el que recorre todo el espectáculo, es la cruz. Kantor ha dicho que él la toma como un objeto neutro, lo que le permite cargarlo de variadas significaciones. Pero es evidente que predominan la idea de muerte (los soldados cargan cruces que depositan en una parte del espacio escénico y éste se transforma en un cementerio) y la de sacrificio (el vía crucis que realiza el sacerdote y las diversas crucifixiones). La cruz, por otra parte, es un elemento pri-

mordial en los rituales, pero también en los juegos crueles de los soldados/niños.

Tan importante como los objetos es la música, que estructura los distintos momentos. La entrada de los soldados siempre está marcada por una marcha militar, las secuencias de la familia, particularmente las más emotivas o que expresan ternura, se ven acompañadas por un coro religioso y por un *scherzo* de Chopin. Brunella Eruli indica que el *scherzo* ha sido ejecutado en una velocidad diferente para crear un efecto de ruptura y de dislocación. Ya señalamos las canciones del violín del Deportado. Ese sonido siempre anticipa su llegada. En la secuencia de la Última Cena, se conjugan tradiciones culturales polacas que hacen a la identidad: el pequeño rabino entona una canción tradicional judía, en tanto el Deportado ejecuta una de Navidad.

¿Cómo está trabajado ese texto preexistente que es la historia familiar? Con los elementos del imaginario que estamos recorriendo, con recursos del circo y de la comedia del arte.



... possédés par une passion de l'emballage  
de leurs corps à l'aide de manteaux  
de bâches, de housses qui les protègent  
profondément du soleil, de la pluie

et du froid..

...ils ne se  
séparent pas  
de leurs bagages,  
valises,  
sacs à dos,  
ni  
de leur  
contenu  
mystérieux  
et protégé.



Pero hay que tener en cuenta también, que, como ocurría en la otra obra, ese texto es transformado totalmente.

Ni la verdad histórica de las fotos, ni la prueba poética con la inversión. Sin embargo, él

*ha necesitado hacer esta vuel-*

ta para llegar al mundo que quiere crear.

Las personas que presenta componen un mundo patético y cómico. Un mundo de guerra y muerte y también de circo. Todas las entradas de la fa-

*milia se hacen con un espíritu*

clownesco. Esto se encuentra particularmente marcado en la labor de los hermanos Janicki, que tienen mucha facilidad para elaborar tanto los recursos payasescos como los de la *Commedia dell' Arte*. Son los que hacen más juegos lingüísticos, los que se permiten mayores extravagancias en la vestimenta. Pueden cambiar sus severos trajes negros por ropajes disparatados que los convierten en una figura de dos cabezas.

En extraña mezcla, el circo y el ritual conviven. Y más aún, ambos pueden presentar la muerte.

En la primera secuencia, el Cura está muerto sobre la silla. En el suelo, están los cuerpos de la Abuela y las tías. Los tíos, Carlos y Olek, los miran, los tocan, los mueven, mientras mantienen un diálogo payasesco sobre los cuerpos y las cosas en ese lugar. Las palabras son disparatadas y cómicas y, sin embargo, los van llevando a la desesperación y a la angustia de la nada.

Los rituales van a ir estructurando los momentos claves de la obra. El primer ritual es

la boda póstuma de los padres. Como ya lo había hecho en *La clase muerta*, nuevamente Kantor trabaja con la inversión temporal. Aquí esa inversión lleva al hecho imposible de su no existencia. Semejante al ritual del parto de la otra obra se juntan el principio y el fin de la vida. Si los padres están muertos, si la boda es póstuma, ya no hay nacimiento.

De ese mundo de la muerte que es el pasado, Kantor toma el momento en el que se inicia su historia personal. El Cura se levanta de su cama mortuoria, mira a su alrededor y grita: "Marian Kantor". Ve a su sobrino muerto entre los otros soldados, lo levanta con dificultad, pero éste permanece inerte.

El Cura se aleja y vuelve cargando una enorme cruz de madera. Con ella a cuestas, comienza a marchar con el padre, al ritmo de la música militar. Levanta, luego, del suelo a la novia/madre y la deja, rígida como un muñeco, junto al padre. Así comienza el rito del casamiento, con los novios que parecen más bien dos maniqués o quizá menos vivaces



que los maniqués. Él tiene una cara gris. Ella recuerda a las novias voladoras de los cuadros de Chagall (la referencia plástica se va a repetir en la obra, hay una fuerte intertextualidad con la pintura).

El Cura interroga a los novios, pero éstos apenas pueden hablar. Él hace unos balbuceos, unos sonidos horribles sin poder parar. El Cura le tiene que cerrar la boca de un golpe. La situación es patética y, sin embargo, en ella se introducen elementos clownescos. La madre/novia tiene, como dice el guión, "voz de madera, como un muñeco" cuando quiere articular "Sí, quiero".

La boda, ritual de pasaje, la celebra el Cura con una estola negra, de ritual de difuntos. Con ella enlaza las manos de los contrayentes. La estola es símbolo del Gólgota, del camino de la cruz que van a atravesar ambos.

La Ceremonia nupcial termina con el desfile de bodas, encabezado por el Cura con la gran cruz y seguido por el padre y la madre. Ésta se ha desplomado sobre los brazos del marido y él la lleva

semiarrastrada mientras marcha militarmente.

El desfile nupcial anuncia el Calvario de Helka, la madre. Mientras el padre vuelve al cuartel, ella permanece junto a la familia. En el guión, se la describe como "familia de comediantes", como "compañía de circo". El tío Stas, el Deportado, que llega con su violín-prótesis, parece un artista de "barraca de feria". Sin embargo, todo esto no está señalado negativamente. El imaginario circense es ampliamente explorado en la obra y determina la actuación de los tíos sosías así como los movimientos (idas y venidas principalmente) del grupo familiar. Con ese imaginario, se entraman el religioso y el militar, a veces haciendo un tejido, a veces un palimpsesto.

La familia va a producir la ceremonia de Helka en el Gólgota. La madre permanece con su vestido de novia, abandonada por él, que sólo reaparece algunas veces con permiso militar. Cada vez llega más arrogante y descarado. Tíos y tías se burlan de él y lo insultan. Pero, lenta y progresivamente,

empiezan a dirigir la burla y la agresión hacia Helka. La tía Manka, la Loca, empieza a hacer la referencia evangélica, relatando cada uno de los momentos de tormento que sufre Helka: escarnios, escupidas, corona de espinas, pedido de crucifixión.

La familia se ve rodeada por los soldados, que son los que concretan el Calvario. Rodean a Helka y la tapan con sus cuerpos. Luego tiran por el aire a Helka-maniquí, que vuela con las piernas abiertas y cae sobre el velo nupcial roto y sucio. Brunella Eruli señala que toda la escena del manteo está trabajada en intertextualidad con *El pelele* de Goya.

Helka ha perdido toda su capacidad de ser vivo. El martirio (violación, exposición impúdica) la convierte en una muñeca inerte. Los soldados aparecen como ejecutores crueles y, al mismo tiempo, como niños sádicos.

El ritual continúa, siempre con desplazamientos y resemantizaciones del relato evangélico. El cuerpo muerto de Helka queda tirado, cerca del Cura y su doble sentados.

La Viuda-fotógrafa/Muerte lava las manos de Helka y echa tierra sobre el cuerpo. El Padre, que durante todo este tiempo ha estado marchando militarmente, se acerca a la Madre, la toma en brazos y luego, violentamente, se la echa al hombro. Se inicia, con el Cura al frente, un segundo cortejo nupcial. La repetición -habitual en todo ritual como ceremonial simbólico- reitera los hechos, pero éstos están mucho más degradados. "No se sabe muy bien si se trata de un desfile nupcial o fúnebre" (Kantor, 1981, 51).

Las acciones circenses de la familia ocupan el espacio entre los rituales, aunque a veces también se cuelan en éstos.

La segunda ceremonia es la Crucifixión. La anticipan los soldados/niños que, en uno de sus habituales juegos crueles, cuelgan de la gran cruz el maniquí del Cura.

El ritual comienza con una acción que es, como dice Kantor, "una payasada circense y metafísica". Los tíos sosías, convertidos en jueces, deben determinar cuál es el verdadero, en la pareja del Cura y su





doble. El original es un demiurgo que ha tenido el atrevimiento blasfemo de crear un ser y va a ser condenado. Pero resulta difícil determinar, dada la rigidez de ambos, cuál es ese original. Toda la teoría del maniquí de Kantor se pone en escena:

*El sentimiento confuso e inexplicable de que por medio de ese ser humano que se parece a un hombre*

*vivo, desprovisto de conciencia y de destino, se nos acerca el Mensaje temible de la Muerte y de la Nada, está simultáneamente en el origen de la superación, del rechazo y de la atracción. De la acusación y la fascinación” (Kantor:1984, 270).*

Los tíos/jueces descubren al verdadero Cura y lo condenan. Los soldados lo golpean con sus bayonetas y traen la gran cruz. El Cura debe cargarla y comenzar su camino al Calvario. Se produce la primera caída, el Cura queda en el suelo y la cruz la toma Helka. Cuando ésta cae, a su vez, la toma Adas.

Los verdugos, soldados y tíos sosías, arrastran a Adas hacia el patíbulo donde está la gran cruz y lo sujetan a ella. La crucifixión es de toda la comunidad.

Toda esta secuencia, este ritual, se desarrolla sin ninguna palabra. La música de Chopin y el ruido de matracas son los lenguajes predominantes y producen el ritmo y el clima dramático.

Como en todas sus obras, también en ésta, Kantor está todo el tiempo presente en es-

cena. Pero aquí más involucrado. Cuando Adas crucificado queda solo en escena, Kantor acompaña al Cura que se acerca para bajarlo de la cruz.

Adas, liberado, se escapa; Kantor se sienta en una pose pensativa y el Cura se coloca a su lado en la misma posición. Ahora Kantor está produciendo dobles o quizá sus figuras están volviendo a él. Kantor se levanta, toma de la mano al Cura y se lo lleva entre gestos de director de escena.

El ritual lo termina el creador de la obra artística, y lo vuelve al lugar del que salió, el teatro.

La ceremonia final es La Última Cena. Ya dijimos que no se respeta la linealidad del texto preexistente pues esta secuencia es posterior a la crucifixión y a ella acuden todos, incluido el crucificado Adas. No es la única ruptura temporal. Ya hemos visto en la procesión nupcial como las reiteraciones vuelven a presentar el pasado pero con los cambios que le ha introducido el presente.

El ritual está precedido por una secuencia del Cura y Adas en la que es interesante dete-

nerse para observar la polisemia y la movilidad significativa de los objetos. Y también la distorsión simbólica.

El Cura llega empujando la cruz que ha sostenido en el via crucis anterior. Pero ahora la cruz, sobre la cual está el cuerpo de Adas, lleva en el borde inferior un armazón provisto de ruedas. El Cura la lleva como una bicicleta. La cruz se ha transformado en un vehículo fúnebre y ha perdido toda simbología religiosa o referencia al martirio. Sin embargo el mito de la cruz está presente en las acciones. El Cura desciende el cuerpo de Adas, lo sostiene y luego lo coloca en el piso. Adas, el sacrificado, es ahora, como lo indica su vestimenta, el soldado muerto en la guerra, del que sólo quedan su valija y su bayoneta.

La última secuencia ritual comienza con la ceremonia de la muerte del Cura. Como ya ha ocurrido en otros momentos de la obra, aparecen elementos clownescos y el juego de reiteraciones.

Las repeticiones se producen en la obra tanto en el nivel de las acciones como en el de





las imágenes y el componente sonoro. Imágenes y música focalizan el universo familiar, el de la patria, y el ámbito de la guerra. La imaginería religiosa se inserta como un ingrediente de esos mundos.

Las situaciones se reiteran con ligeros cambios. La música juega con niveles de intensidad, con la carencia de transiciones (del salmo religioso se pasa, sin intermedios, al tema militar).

En su último ritual, el Cura está acostado en la cama que es, en realidad, una de las máquinas de Kantor. Éste la llama "máquina de la muerte". Tiene un mecanismo rotativo que permite girarla y ver las dos figuras que están en la parte superior e inferior. Así comenzó la obra y esta repetición acentúa el tema mortuario.

Se repite la cama/máquina de la muerte y también se repite la duda sobre el original ante las figuras inertes del Cura y su maniquí. La familia está dividida en dos grupos que pelean por uno u otro con acciones payasescas. Por último, bajan al Cura brutalmente y lo abandonan en el suelo. Dejan también al maniquí y se van.

La escena se ve invadida por los soldados bulliciosos que llegan para repetir con variantes una situación: en la enorme cruz que traen clavan el maniquí del Cura.

Comienza entonces la procesión fúnebre que encabezan los soldados con la cruz del Maniquí, sigue la familia y por último el propio Cura que despide a su familia. La situación es circense y conmovedora al mismo tiempo. Y se hace más emotiva con la aparición del pequeño rabino que se agrega al cortejo.

El pequeño rabino quiere unir su canción-homenaje a la música que se escucha (el salmo eclesiástico mezclado con la marcha militar) y entona *Tingel-Tangel* una canción de cabaret en idish. Es decir, el personaje se ubica en la misma mezcla de elementos de los otros integrantes del cortejo. Con su aparición se completan los componentes del universo polaco<sup>5</sup>.

La cruz queda colocada en medio de la escena y todos los personajes se preparan para la Última Cena. La intertextualidad con el cuadro de Leo-



nardo es manifiesta y está explicitada en el guión.

La mesa se arma con unos tablones sucios y sobre ellos se coloca un mantel blanquísimo. Es un contraste fuerte que no oculta sino que transforma. El mantel es el objeto que crea el ámbito del ritual.

La familia y el pequeño rabino se sientan a la mesa, el Cura -muerto- está a un costado, en el suelo. Detrás, al pie de la cruz con el maniquí crucificado, están los soldados con sus dobles.

Pero la Cena no se puede concretar porque la destrucción predomina. Los soldados, descontrolados, tiran todos los objetos de escena. La familia permanece sentada. La Viuda fotógrafa reitera también una acción anterior: prepara su máquina y dispara. No es una foto lo que produce sino una descarga de ametralladora que mata a los soldados.

La familia se escapa. Sólo queda el Deportado, que toca en su violín un desfasado villancico y se retira. La escena queda casi vacía: el Cura en el suelo y Kantor a un costado observan todo. El pequeño ra-

bino regresa, toma al Cura de la mano y se lo lleva (como antes lo hizo Kantor).

Todos los personajes han desaparecido, el imaginario se ha borrado. Sólo queda el creador para recordarnos que él es el hacedor del mundo presenciado, el demiurgo que ha creado esa ficción. Kantor se acerca a la mesa, toma el mantel y con mucho cuidado lo dobla, luego lo pone debajo de su brazo, hace un último gesto de director de orquesta (¿a los espectadores?) y se va.

### **Tadeusz Kantor:**

#### **A modo de conclusión**

A pesar de todos los elementos de distanciamiento que coloca Kantor, a pesar de la intención de mostrar la trama de la obra y, por lo tanto, de oponerse a la ilusión, las obras producen emoción en el espectador. Y esto no ocurre sólo por los temas, indudablemente impactantes, sino por la belleza de las imágenes (tanto visuales como sonoras), logradas por la creatividad del director, las precisas actuaciones y la sincronizada puesta en escena.

Kantor es uno de los grandes creadores teatrales del siglo XX. Ha escrito mucho con la intención de teorizar sus ideas, pero, como he tratado de demostrar, está lejos de armar un sistema. Nunca ha sido ésa su intención y tal actitud lo separa de otros creadores y teóricos significativos, como Brecht o Meyerhold. En esa formulación de sus principios a través de la poesía, está más cercano a Artaud.

Kantor también es contradictorio. ¿Cómo se puede ser admirador de las vanguardias que postulaban la unión del arte y la vida y sostener la autonomía del teatro? ¿Cómo se puede postular una filiación directa con el dadaísmo y al mismo tiempo admitir la emoción en sus espectáculos?

Kantor une en sí los contrarios. Él encuentra emoción en la actitud iconoclasta del dadaísmo. "La primera cosa que tomé del dadaísmo es el sarcasmo, la ironía, la burla, la blasfemia. Después la nostalgia por llorar, llorar yo y hacer llorar a los otros. Puede haber contradicción, pero yo acepto las cosas que son contradictorias"<sup>6</sup>.

Por lo tanto, Kantor se siente fiel a los postulados del dadaísmo en los momentos en que emociona porque para él esa intención no proviene del sentimentalismo sino de los elementos puramente formales.

Sin embargo establece diferencias con los viejos dadaístas. El pertenece a la neovanguardia de los '60, a un neodadá.

La actitud iconoclasta del dadaísmo histórico se atenúa. Kantor supera, como su admirado Duchamp, la etapa inicial de enfrentamiento contestatario, para elaborar una obra de ruptura del código teatral prevaleciente pero, al mismo tiempo, elaborada, y de fuerte peso para muchos teatristas.

Numerosos artistas se han sentido impactados por el imaginario kantoriano, por sus símbolos y por su particular tratamiento estético. Los más creativos lo han sentido como un detonante que incentiva su propio imaginario. No repiten ni copian, citan a Kantor, e incluyen como propios algunos elementos particulares del director polaco.

En nuestro teatro, la mar-



ca de Kantor (orgullosamente declarada) se percibe en algunos de los más talentosos directores de las nuevas tendencias.

Tal es caso de Daniel Veronese y su *Periférico de Objetos*. El grupo trabaja con muñecos: al principio las viejas muñecas de porcelana, a veces sin cabellera y sin ojos, luego objetos de particular diseño y diferentes tamaños. El tratamiento de la ambigüedad y de lo siniestro son los principios constructivos de la mayoría de sus espectáculos. En el más famoso, *Máquinahamlet*, sigue muchos de los principios de Kantor. Desde el tratamiento escénico libre de un texto particularmente abierto, como es el de Heiner Müller, a la inclusión de dobles-muñecos de los manipuladores-actores.

Alberto Félix Alberto desarrolla un teatro que tiene un cuidadoso trabajo con la imagen, tanto plástica como sonora, según el ejemplo de Kantor. Alberto tiene un imaginario propio muy rico, que

recrea y amplía, y en el cual pone algunas citas del de Kantor: valijas (en *Tango Varsoviano*, por ejemplo, pero hay viajeros en otras obras), cruces (en *En los zaguanes ángeles muertos*, como símbolos cercanos a los de *Wielopole-Wielopole*).

Javier Margulis ha realizado una línea de teatro de imagen fuertemente motivada por Kantor. Así, en *El instante de oro*, se podía observar esa huella en: la intertextualidad con la pintura, el uso de objetos como valijas (imprescindibles en varios de sus espectáculos de este tipo), sombreros, máquinas-prótesis, así como la importancia de la música, tratada como lenguaje altamente significativo.

Kantor ha entregado una obra muy seductora, con esa idea del teatro radical que sostenía. El camino de la experimentación artística -con el tratamiento cuidadoso de los símbolos y lenguajes estéticos- que abrió, se continúa con comprometida creatividad.

---

*Julia Elena Sagaseta. Profesora en Letras en la Universidad de Buenos Aires, profesora adjunta e investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo en la Facultad de Filosofía y*

*Letras (UBA). Profesora de la Escuela de Artes del Teatro de la Universidad del Salvador y del Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Nacional Universitario de Artes. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en libros y revistas de nuestro país y del exterior.*

## BIBLIOGRAFIA

Bablet, Denis: *Tadeusz Kantor en Pipirijaina*, Madrid, N°19-20, 1981. *Le théâtre de Tadeusz Kantor*. París, CNRS, 1988.

*Tadeusz Kantor*, París, CNRS, 1990.

Eruli, Brunella: *Wielopole-Wielopole* en Denis Bablet, 1990.

Freud, Sigmund: *Lo siniestro*, en *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, t. III.

Kantor, Tadeusz: *Wielopole-Wielopole*, Madrid, *Pipirijaina*, N°19-20, 1981.

*El Teatro de la Muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. 1990.

## CITAS

<sup>1</sup> Así ocurrió en las presentaciones en Buenos Aires de *Wielopole-Wielopole*, en 1984, y *Qué revienten los artistas*, en 1987, en el Teatro Municipal General San Martín.

<sup>2</sup> En una entrevista que le hace Denis Bablet, en el video que realizó sobre la obra del artista.

<sup>3</sup> En la descripción sigo las precisiones del propio Kantor cuando se refiere a la obra, en Denis Bablet, 1990, 75.

<sup>4</sup> Es decir, como Mijail Bajtin ha señalado que ocurría con la utilización de los textos sagrados en la literatura medieval, en la *Coena Cypriani*, por ejemplo.

<sup>5</sup> Los soldados disparan contra él y en el guión se lee: «...forman el pelotón de ejecuciones, disparan, el pobre rabino cae al suelo. Es éste un negativo mucho, mucho más posterior» (Kantor, 1981,70)

<sup>6</sup> Video citado